

EL LÉXICO HUMORÍSTICO EN LA LITERATURA JUVENIL: LA SERIE MANOLITO GAFOTAS, DE ELVIRA LINDO

Juana Ruiz Arriaza
Universidad de Cádiz
juanaruiza@gmail.com

Recibido: 02/06/2019 - **Aprobado:** 06/08/2019

DOI: doi.org/10.17533/udea.lyl.n77a12

Resumen: Este trabajo mostrará la relación entre el léxico y el humor. Se trata de una investigación de tipo bibliográfico y teórico, por medio de la cual se emprende un ejercicio de hermenéutica, utilizando como corpus los textos del que ya se puede considerar un clásico de la literatura infantil y juvenil: *Manolito Gafotas*, de Elvira Lindo. El objetivo principal fue identificar y analizar algunos de los juegos lingüísticos que utilizó la autora en la voz de su personaje como estrategia comunicativa para llevar a cabo una crítica reflexiva y humorística sobre la vida y la realidad.

Palabras clave: Léxico; *Manolito Gafotas*; Juego Lingüístico; Humor.

THE HUMOROUS LEXICON IN THE YOUTH LITERATURE: THE ELVIRA LINDO'S MANOLITO GAFOTAS COLLECTION

Abstract: This work focuses on the analysis of the relationship between lexicon and humour. It is a survey of literature and theoretical nature, by which a hermeneutic study was undertaken, using as a primary source of study the children and youth literature classic: *Manolito Gafotas*, by Elvira Lindo. The main goal of the study was to identify and to examine some of the linguistic games the author drew on through her main character's voice as a communicative strategy. This allowed observing her thoughtful and humorous criticism of life and reality.

Key words: Lexicon; *Manolito Gafotas*; Linguistic Game; Humour.

1. Introducción

El protagonista de la serie *Manolito Gafotas* es un niño del barrio madrileño de Carabanchel que se aprende las frases hechas dichas en la televisión y el vocabulario característico de la misma, mezclándolos con el humor y la ironía.

La obra narra el día a día de un niño de nueve años, perteneciente a una familia de clase trabajadora y que emplea un tipo de lenguaje cercano al habla popular de Madrid.

El humor y la intertextualidad están muy presentes tanto en el texto como en las ilustraciones. La serie está escrita en primera persona, y a través del protagonista se observa la realidad, pero siempre con tintes de ironía. El niño, de carácter entrañable, hace de la normalidad una aventura utilizando un lenguaje coloquial y desinhibido, lo que hace de su lectura una actividad gratificante para todas las edades. Así, el joven lector puede sentirse identificado, no sólo con las peripecias que relata, sino también con el entorno cercano donde se desarrolla la trama.

A través del estudio de la serie se analizará el léxico utilizado por la autora, entendido como «conjunto de voces, modismos y giros característicos de un autor o de una obra» según el DRAE, así como su interpretación humorística.

Consistió en una investigación cualitativa donde se interpretaron datos sin consideración estadística. La base metodológica para la realización del trabajo fue la observación por medio de la descripción y la clasificación, con el fin de llevar a cabo el análisis léxico. Para identificar los elementos humorísticos utilizados en la obra, se eligieron las categorías que más se repiten (hipérbole, metáfora, sinécdoque, metonimia, creación léxica, términos hipocorísticos, personificación, antítesis, antonimia, símil, pleonismo, homonimia y polisemia). Se presentarán estos recursos y el discurso en el que aparecen, con el fin de contar con los elementos que permitan indagar lo que la autora quiso decir a través de ellos.

2. El humor y la risa: marco teórico

El humor ha provocado la curiosidad entre los pensadores desde la antigüedad, elaborándose numerosas aportaciones teóricas al respecto. En el siglo XX, los estudios sobre el humor se han visto influenciados por los aportes de Bergson y Freud, precursores en la investigación acerca de este tema.

Bergson, filósofo y nobel francés, defendía una concepción social de la risa, la cual actúa como correctora si la persona tiene problemas de adaptación. Según el autor, el humor es algo puramente racional que no existiría fuera del ámbito de lo humano: «La comicidad exige pues, para surtir todo su efecto, algo así como una anestesia momentánea del corazón, pues se dirige a la inteligencia pura» (Bergson, 2013, p. 11).

Por su parte, Freud (1979), médico austriaco y precursor del psicoanálisis, consideraba que el humor y la risa pueden ayudar a afrontar situaciones difíciles, ya que permiten liberar la tensión psíquica producida por la represión de los impulsos inconscientes (agresivos o sexuales) de la persona.

Si se recurre a la bibliografía sobre el humor, puede notarse que es un término de difícil definición:

El humor es como el fuego: una realidad fácil de visibilizar pero muy difícil de aprehender como tal. Por esta razón, en lugar de observar el humor como un objeto en sí mismo, la mayoría de los estudiosos prefieren analizar cuáles son las posibles causas que lo motivan, los contextos concretos en que se produce o sus posibles efectos inmediatos (Moreno, 2015, p. 115).

No hay una definición formalmente establecida del término, ya que ha sido abordado desde diferentes disciplinas, como la lingüística, la psicología, la medicina, la sociología, entre otras, y cada una lo define desde su perspectiva de estudio. Así, por ejemplo, la psicología lo considera como un proceso mental, evolutivo y emocional, mientras que desde la sociología es un aspecto importante para entender una determinada cultura: «El humor refleja las percepciones culturales más profundas, ofreciéndonos así un poderoso instrumento para entender las formas de pensar y sentir que la cultura ha modelado» (Driessen, 1999, p. 227).

El humor puede ir acompañado o no de una consecuencia sonora conocida como «risa» (Jáuregui, 2008), que aunque aparentemente es un fenómeno universal (Jáuregui, 2008; Berger, 1999), el humor que la provoca es muy variable en función de la cultura y el contexto donde se origina e interpreta. Iglesias (2000), manifestó lo siguiente en relación con la risa como fenómeno sociocultural:

[...] el fenómeno de la risa está íntimamente ligado a las distintas consideraciones históricas, de civilización y razas. Por eso los extranjeros no siempre comparten el sistema de valores ni las connotaciones culturales con el que los españoles marcamos nuestro humor porque, aunque la experiencia de lo cómico es un universal humano, su relatividad cultural es innegable (Iglesias, 2000, p. 442).

De los Reyes (2013) afirmó que la ironía y el humor se vinculan tanto a la sonrisa como a la risa, y estas dos últimas son manifestaciones humanas que se ven reflejadas, a lo largo de la historia, en determinadas circunstancias cómicas de la vida cotidiana, incluyendo las obras literarias, para el caso de este estudio:

El humor está presente en toda sociedad. Está presente a través de la oralidad o de la gestualidad; es un dar cuenta de los eventos grotescos e incomprensibles (en principio), y que vienen a mostrarse como una manera de relacionarse y comunicarse (De los Reyes, 2013, p. 25).

Respecto a la lingüística, esta también se ha interesado por el estudio del humor y su traducción (Santana, 2005), dando origen a la teoría general del humor verbal (TGHV), planteada por Attardo y Raskin (1991) y revisada posteriormente por Ruiz Gurillo (2012), que se encarga de localizar y analizar el humor en los textos escritos.

En el campo médico, desde la cultura clásica hasta la actualidad, el humor y la risa han sido objetos de estudio; su importancia para la salud fue subrayada por Hipócrates y Galeno, quienes pensaban que la risa podía mejorar o empeorar el curso de una enfermedad (Velázquez, 2015). En épocas recientes, la risa ha empezado a considerarse el objeto de estudio de la risoterapia o terapia de la sonrisa, disciplina que se fundamenta en el efecto positivo de la misma en las personas. Rodríguez y Rojas (2018) mencionaron sus ventajas para los tratamientos médicos:

La risoterapia [...] contribuye a inmunizar contra enfermedades como la depresión, libera la tensión acumulada en el cuerpo, libera linfocitos K, contribuye a fortalecer el sistema inmunitario y es un buen remedio anti estrés. [...] dentro del contexto de la salud es considerada como un procedimiento alternativo, complementario y preventivo a otros tratamientos, que proporciona al organismo beneficios a nivel fisiológico, psicológico y espiritual (Rodríguez & Rojas, 2018, pp. 20-21).

Es importante resaltar la relación entre humor, risa y educación. Martín (2008) y Fernández (2008) afirmaron que el uso del humor y la risa en el contexto educativo, además de ayudar a crear un mejor clima en el aula, contribuye a que las actividades sean consideradas más interesantes para el alumnado. Por otro lado, Fernández y Limón (2012) hicieron aplicables los beneficios pedagógicos del humor al aprendizaje en el ámbito de la educación para adultos.

Numerosas corrientes pedagógicas en las últimas décadas han fomentado el humor, la diversión y la risa en la labor docente, citando numerosos beneficios: establecer una mejor relación con los estudiantes, reducir el estrés y la ansiedad, gestionar el conflicto, proporcionar una recompensa emocional que motive la participación y el estudio, y comunicar la materia más eficazmente, estimulando la atención, la creatividad y la memoria (Jáuregui & Fernández Solís, 2009, p. 203).

La comicidad puede advertirse de diversas formas, De los Reyes (2013) mostró algunas (la farsa, la ironía, la comicidad de la situación, la risa provocada por algo que

no se entiende o el juego de palabras cómicas), las cuales determinan el uso del humor a través del lenguaje.

3. Características generales de la obra

La idea de *Manolito Gafotas* surgió en el estudio de locución donde se emitía el programa *Mira la radio*, de Radio Nacional de España. De ahí se mudó al programa de la Cadena Ser *A vivir que son dos días*, con la voz de su propia autora. Posteriormente, apareció el primer libro de la serie titulado con el nombre del protagonista.

En los textos se conservan las características orales originales en un estilo directo, utilizándose con asiduidad recursos gráficos, como los signos de puntuación —para marcar las inflexiones—, las entonaciones y las pausas típicas del lenguaje oral —que sirven para provocar situaciones humorísticas—. Colomer, (2005) explicó la manera como el humor se puede expresar y darse a entender a través de la oralidad:

La voz se construye aquí desde una apuesta por la oralidad. Tal vez no resulte ocioso recordar su origen en los medios radiofónicos, ya que ello explica muchas de sus características, desde los recursos lingüísticos utilizados al problema de su posible audiencia [...]. La oralidad de la obra trata de imitar la voz interior con la que uno va pasando a lenguaje todo lo que le ocurre, dándole forma narrativa para hacerlo inteligible (Colomer, 2005, p. 66).

La serie consta de ocho libros, de los cuales el primero se publicó en 1994 y el último en 2012. Uno de ellos, la cuarta entrega de la serie, obtuvo el Premio Nacional de Literatura Infantil y Juvenil en 1998. Además, los libros se han traducido y publicado en numerosos países y se han realizado adaptaciones para el cine, el teatro y la televisión.

Las obras están escritas en primera persona, y, en ocasiones, la autora utilizó un artificio literario muy ingenioso, consistente en que ella misma se insertó en la historia visitando a Manolito para que le contara más historias y así pudiera seguir escribiendo sus aventuras. Los libros han sido de interés tanto para jóvenes como adultos por su gracia, frescura y altas dosis de realismo, al ofrecerse en cada uno de ellos una visión desenfadada e irónica de la vida y la realidad circundante. El protagonista sabe captar las contradicciones de la sociedad en donde se encuentra inmerso: representa a la clase media española, que pasa apuros para llegar a fin de mes. Es un niño observador que cuenta lo que le ha sucedido, lo que desea o lo que piensa, con sinceridad, lucidez,

naturalidad e ironía, pero a la vez con ingenuidad. Dueñas y Tabernero (2004), definieron así las múltiples intenciones expresivas del protagonista:

La mirada de Manolito establece una sistemática distancia con respecto a lo narrado, y ello le permite pasar desde el sarcasmo a la ingenuidad, desde la ternura a la crítica acerada o, en particular, le permite mirarse a sí mismo en su función de narrador. La autora propone, en este sentido, un frecuente ejercicio de metaficción que va más allá de las meras pretensiones de verosimilitud (Dueñas & Tabernero, 2004, p. 259).

Los textos están impregnados de realismo, cuyas historias se narran en un entorno conservador. Manolito tiene fama de charlatán y escribe como habla, con un lenguaje coloquial repleto de frases hechas, latiguillos y expresiones tomadas de la televisión. Su universo más inmediato e importante es su propia familia (padres, hermano y, sobre todo, su abuelo). Otros espacios importantes son el colegio —donde se encuentra con sus amigos y donde transcurren muchos de sus relatos— y el barrio Carabanchel Alto —localizado a las afueras de Madrid y del cual se siente muy orgulloso—.

Un factor importante para el éxito de la serie es su discurso y la esmerada caracterización de los personajes, que representan estereotipos reconocibles fácilmente por los lectores. Colomer (2005), condicionó la configuración de un discurso coloquial a las influencias sociales recibidas:

Un discurso que incluye un elaborado bajarse al estilo coloquial de una sociedad saturada de millones de referencias provenientes de los medios audiovisuales o de la escolarización. Y un discurso que incorpora la posibilidad de reírse sin acritud de un determinado modo de vida o de las pautas educativas que rigen la mayoría de los «correctos» libros infantiles (Colomer, 2005, p. 69).

El discurso humorístico hace parte esencial del personaje protagonista, caracterizado por su ingenio y cercanía con los lectores, dentro del cual no hay cabida para las bromas de mal gusto o los chistes fáciles. Elvira Lindo hizo gala de un humor peculiar que se desmarca de lo soso. Así denominó Ríos (2004), el sentido del humor usado por la autora a través de Manolito: «No se trata de un humor blanco, concebido como un paréntesis que deja fuera aspectos de la realidad considerados como inoportunos en obras infantiles. Su humor está basado en una realidad a menudo vulgar, problemática y nada idealizada» (Ríos, 2004, p. 308).

4. Análisis de los procedimientos léxico-semánticos e intertextualidad

El lenguaje usado en la obra cuenta con una gran vivacidad y un carácter oral que muchos atribuyen al medio radiofónico del cual apareció. A partir del protagonista se ha puesto en circulación una manera de hablar y una gran cantidad de expresiones de las cuales muchos niños se han apropiado. Calvo (2001), puso así en consideración el impacto lingüístico de la obra de Lindo:

Es difícil saber si Elvira Lindo tiene un oído especialmente despierto para captar expresiones coloquiales y llevarlas al papel justo en el momento en el que están naciendo o si es ella la que las inventa, pero lo cierto es que dichos como «los niños de la infancia», «se me va la olla a Camboya», «se siente» y «como mola» y tantos otros hacen pensar inmediatamente en Manolito. Este fenómeno de retroalimentación del lenguaje popular no es fácil encontrarlo, se da en muy pocos escritores, y Elvira Lindo es una de ellos (Calvo, 2001, pp. 54-56).

Para la interpretación humorística, en la serie *Manolito Gafotas* se presencian numerosos fenómenos comunicativos que pueden pertenecer a distintos niveles: procedimientos discursivo-pragmáticos (como la incoherencia, la enunciación humorística, la parodia, la ironía, el sarcasmo); procedimientos fónicos-gráficos (como el calambur, la rima, la paronomasia, la aliteración, los errores de dicción u ortográficos intencionados), así como una gran cantidad de recursos léxico-semánticos. Según Barros (1990), son definidos como:

[...] uno de los procedimientos básicos del lenguaje humorístico. Las combinaciones inesperadas y sorprendentes de vocablos, la explotación oportunista del doble sentido de las palabras, el juego de la ambigüedad y de la polisemia, el aprovechamiento de los valores figurados ocasionales, apoyados tanto en el contexto situacional y cultural como en el verbal, son una fuente constante de creaciones humorísticas [...] (Barros 1990, p. 260).

4.1. Procedimientos léxico-semánticos

Se mostrarán a continuación algunos fragmentos relevantes relacionados con el nivel léxico-semántico y su interpretación humorística:

—Hipérbole: La palabra sustituye a la realidad y la deforma, creando otra realidad más en consonancia con la visión del personaje. La estructura más frecuente que se presenta es la comparativa de superioridad: «[...] cuando mi madre está callada, es que la tierra ha dejado de girar alrededor del sol, eso está demostrado» (Lindo, 1994, p. 96).

En el siguiente caso se empleó una medida numérica aumentada y absurda que produce un efecto bastante cómico:

Este niño —se refiere a mí—, otra cosa no tendrá, pero nació con veinticinco dedos de frente. Mi abuelo la consuela a ella y me consuela a mí diciendo: —Como Einstein, todos los sabios han tenido siempre veinticinco dedos de frente (Lindo, 1994, p. 107).

La expresión hiperbólica «veinticinco dedos de frente» es una reformulación analógica de la locución «no tener dos dedos de frente», que designa lo contrario. El efecto cómico es mayor por lo absurdo de este contraste.

El uso que la autora hizo de la hipérbole es peculiar, ya que en numerosas ocasiones la acompaña de expresiones coloquiales como «en serio», «no exagero» o «sin exagerar», a modo de muletilla. Así, el lector percibe un doble nivel de enunciación: falsedad/veracidad y realidad/irrealidad, directamente relacionados con lo absurdo, como en los siguientes fragmentos: «Lo del moco lo digo en serio: le bajaban dos velas espeluznantes por la nariz, avanzaban hacia la boca como avanza la lava de un volcán en plena erupción» (Lindo, 1998, p. 22). «A mí, que controlo mis esfínteres desde que cumplí dos meses de vida y no exagero» (Lindo, 1995, p. 38). «Mi abuelo me ha gastado esta broma, sin exagerar, unas ciento cincuenta mil quinientas veinticinco veces, pero como está de la próstata no se acuerda» (Lindo, 1994, p. 51).

—Metáfora: A lo largo de la obra se hallan expresiones metafóricas relacionadas con cosas u objetos:

[...] pero mi madre me dijo que es que nosotros habíamos tenido suerte porque el padre que nos había tocado en la vida era bastante bueno, pero que se daban casos de padres que daba asco verlos, y también dijo que los padres son una lotería: o te salen buenos o te salen malos (Lindo, 2002, p. 69).

También se encuentran metáforas basadas en animales, utilizadas con un matiz cariñoso, como *garrapata* en el siguiente fragmento:

Cuando ya estamos consiguiendo que el sofá parezca una sauna, mi padre dice:
—Joé, qué calor que me estáis dando, me tenéis asfixiao. ¡A la cama, garrapatas!
Así nos llama mi padre. Dice que somos sus garrapatas, que nos pegamos a su tripa y, aprovechando que él está distraído viendo un programa en la tele. Le chupamos la sangre (Lindo, 1996, p. 89).

O también se puede apreciar una degradación de lo humano a lo animal, como *rata* en este fragmento: «Había pasado de ser un gran amigo de Yihad a una rata de alcantarilla» (Lindo, 1994, p. 115).

Además, es posible identificar expresiones metafóricas relacionadas con lo que podría denominarse «humor escatológico», que con frecuencia se acompañan de una

mezcla de expresiones refinadas y vulgares que favorecen un contraste cómico, como en la siguiente cita, en la que el tecnicismo *producto interior bruto* pasa a significar *excremento*:

Le había dado su gran chupete: [...] el que se le cayó al váter porque a él siempre le gusta mirar cómo de grande le ha salido su producto interior bruto, y un día fue tan impresionante el tamaño que él mismo dijo: «Ooohhh!», y al decir «Oh!» se le cayó de la boca y luego mi madre quería tirarlo, pero él lloró tanto que lo tuvo que hervir y devolvérselo (Lindo, 1999, p. 67).

Y finalmente, hay metáforas relacionadas con el cuerpo humano, entre las cuales se encuentran locuciones con un alto grado de lexicalización: «Cuando meten un gol me “pongo forofo perdido”, grito más que nadie, y así voy salvando el tipo, aunque hay veces que te vas de la lengua y metes la pata y ocurre lo peor» (Lindo, 1995, p. 28); o bien: «Es que mi abuelo ni tiene dientes, ni tiene pelos en la cabeza. Como habrás comprobado, en la lengua tampoco» (Lindo, 1994, p. 25).

—Sinécdoque: Se designa el todo con el nombre de una de sus partes o viceversa. Manolito llama a su hermano «el Imbécil» y este tiene una forma habitual de hablar en la que cuando se refiere a sí mismo dice «el nene», en lugar de decir «yo»:

«Sin ir más lejos, el otro día mi madre le dijo:

—No hagas eso, Nicolás.

Le llamó Nicolás porque se debe de llamar Nicolás, seguramente.

Y el Imbécil protestó:

— ¡El nene no es Nicolás! ¡El nene es el Imbécil!» (Lindo, 1998, p. 12).

Entre otros casos se encuentran: «El nene no come verde» (Lindo, 2012, p. 37). El término *verde* (el todo) está usado por *verdura* (la parte). O bien: «El mueble-bar es un mueble que le compró mi madre a mi padre porque mi padre siempre ha dicho: — Catalina, yo soy un hombre de barra. Y dicho esto se bajaba al bar el Tropezón» (Lindo, 1994, p. 74) (reemplazo de *barra* por *bar*).

—Metonimia: Se toma el efecto por la causa o a la inversa, designando algo con el nombre de otra cosa. Uno de los tipos de metonimia más utilizados por la autora es el de marca comercial por producto, por ejemplo *Ariel-Nueva Fórmula* por *detergente de lavadora*: «Aunque no te lo creas, mi abuelo no se ha puesto en bañador en su vida y tiene la barriga como si se la hubiesen lavado con Ariel-Nueva Fórmula» (Lindo, 1996, p. 56).

En el siguiente fragmento la autora manipuló el antropónimo de uno de los amigos del protagonista, con el nombre homónimo de una marca de salchichas, creando así comicidad:

«Mi amigo Óscar Mayer nunca escribirá su vida porque su madre no le va a dejar que empiece su autobiografía diciendo: “Me llamo Óscar Sandoval, pero todos mis amigos me conocen como Óscar Mayer, el rey de las salchichas” » (Lindo, 1997, p. 10).

—Creación léxica: La autora utilizó algunos vocablos de creación personal:

Se le había quitado bastante el color rojo y estaba más delgado porque en el hospital le habían contagiado una terrible *culitis*. [...] Cuando llegó la noche no pudimos hacer el famoso campeonato acuático de pedos en la bañera porque teniendo *culitis*, ya se sabe, detrás del efecto sonoro viene la realidad completamente cruda. (Lindo, 1996, p. 64).

Se crea la palabra *culitis* por derivación sufijal culta (*-itis* significa «inflamación»). Puede inferirse por el contexto que la palabra a la que se refiere en realidad es *colitis*, de modo que la autora crea una analogía basándose en la paronomasia de los términos.

En el siguiente caso, aparece la palabra *soperío*, que se refiere a la mezcla de leche con galletas desmenuzadas que le gusta comer al abuelo, aunque aparece, por primera vez en la obra entre comillas angulares, haciendo referencia a la mezcla de restos de alimentos que han quedado duros y se mezclan con leche y azúcar: «A él siempre le gustan las cosas que se quedan duras, el pan o los bollos, para deshacerlos en la leche con azúcar. Es lo que él llama “el célebre soperío”» (Lindo, 1994, p. 99).

En el quinto libro de la serie se puede ver cómo se especializa semánticamente el término *soperío* como el plato preferido del abuelo, e incluso se define el término como información metalingüística:

Una vez metió una de las cajas en uno de los botes Molico de mi abuelo y se olvidó de retirarlo del armario de la cocina, y al darle mi abuelo vueltas a su soperío de por las noches (*soperío*=leche con galletas machacadas), el soperío empezó a crecer y se extendió por toda la mesa (Lindo, 1998, p. 104).

En el último libro, probablemente la autora consideró que sus lectores ya conocían el término, así que lo sacó del paréntesis y ubicó la definición referencial del mismo en aposición explicativa entre paréntesis: «Aquella mañana, parece que lo estoy viendo, a mi abuelo se le cayó la cuchara llena de soperío (galletas y leche) de la mano [...]» (Lindo, 2012, p. 14).

También son abundantes en la obra los neologismos por préstamo, principalmente anglicismos que provienen, casi siempre, de la publicidad y de los medios de comunicación en general. En el último texto se aprecia que el léxico de Manolito ha evolucionado, al punto de hallar anglicismos relacionados con las nuevas tecnologías: «A lo mejor cuando a la Chirli le venga la regla se llevará que las madres tengan la charla típica con sus hijas por WhatsApp y así se evitan tener que mirarse a la cara» (Lindo, 2012, p. 79).

Abundan otras expresiones que resultan divertidas, como en el caso siguiente: «De pronto, me pareció tener un “ya lo vi” como dice la Luisa. Un “ya lo vi” consiste en estar viviendo algo que te parece que ya has vivido o en años pasados o en anteriores reencarnaciones» (Lindo, 2012, p. 35).

Se puede decir que es una traducción al español de la expresión francesa *déjà vu*, una contaminación por calco del francés.

—Términos hipocorísticos: Formas abreviadas o diminutivas cuya función puede ser familiar, cariñosa o eufemística. Es habitual, a lo largo de la obra, el uso de vocablos que consiguen un efecto humorístico como el apócope de abuelo, *abu*: « [...] —Muchísimo —dijo mi abu a punto de llorar—, si algún día faltó, quiero que me pongáis una idéntica en el cementerio» (Lindo, 1999, p. 33).

Para referirse a las profesoras del colegio, la autora utilizó el tratamiento familiar *sita* más el antropónimo: «La *sita* Asunción, fuera de sus casillas, dio tres punterazos en la mesa y eso nos hizo acordarnos en masa de que estábamos en el colegio, en una clase y con una *sita* despiadada: la *sita* Asunción» (Lindo, 1994, p. 105).

Pero también usó *seño* (por apócope de *señorita*), un sinónimo más habitual en la lengua española, y que el protagonista utiliza solo para referirse a la maestra de su hermano:

—Gracias, Manolito— me dijo la *seño* y me dio un beso. No es por presumir pero creo que me estaba convirtiendo en su héroe y era una sensación muy agradable porque la *seño* de mi hermano está bastante potente (Lindo, 1996, p. 168).

—Personificación: Se da a partir de objetos o seres inanimados, y en algunos casos, también se halla junto a otras figuras, como la hipérbole.

Entraba luz de la farola de mi calle y la dentadura brillaba en el vaso, como si yo tuviera un ser invisible a mi lado del que sólo pudiera verse la sonrisa. Ese ser se estaba riendo de mí.

Qué ser más asqueroso. Sólo con su sonrisa me tenía paralizado en la cama, y no es que yo sea miedoso, es que hay sonrisas que hielan la sangre del tío más duro (Lindo, 1998, p. 32).

O a partir de un animal, como en el siguiente caso, donde el protagonista compara a su madre con un «perro policía», una comparación cómica que puede considerarse como un elogio hacia ella: «[...] Este truco del baño falso no siempre nos da resultado porque mi madre tiene un olfato que si se enterara la policía española la contrataría para hacer de perro antidroga en los aeropuertos» (Lindo, 1999, p. 129).

También se halló una combinación de personificación y animalización:

Debe de ser verdad eso de que los perros se acaban pareciendo a sus amos: una vez soñé que veía a la Luisa y a la Boni jugando en el parque del Ahorcado y la Luisa, en vez de llevar su cabeza, llevaba la cabeza de la perra, y la Boni, en vez de llevar su cabeza, llevaba la cabeza de la Luisa. Bueno, pues yo me pasaba hablando con ellas todo el rato y no notaba nada raro, hasta que de repente caía en la cuenta y le preguntaba a la Luisa:

— ¿Qué te ha pasado en la cabeza?

Y la Luisa, con cara de perra, respondía:

—Es que nunca lo había dicho por vergüenza, pero yo tampoco soy enteramente de la raza humana, también soy un cruce (Lindo, 1995, pp. 121-122).

—Antítesis y antonimia: Oposiciones entre unidades léxicas, por ejemplo, entre relativos: «Entonces salió un tío de mi clase diciendo que el Hombre Araña era él, y una niña que quería ser la Bella y pedía a gritos una Bestia...» (Lindo, 1994, p. 105). Los términos *bella* y *bestia* se encuentran uno en función del otro, en alusión al título de la película *La bella y la bestia*, de Walt Disney, basada en un cuento.

La oposición se puede dar, del mismo modo que entre palabras de igual o diferente categoría, entre sintagmas: «Bajé con las salchichas y le dije a la Luisa que por favor las preparara un poco quemadas por fuera y crudas por dentro, que es a lo que nos tiene acostumbrados mi madre» (Lindo, 1999, p. 148). Y pueden notarse contrastes muy marcados por oxímoron, como en el siguiente fragmento, donde se utiliza la expresión «un silencio atronador»:

Aquel fallo pudo costarme la vida. Cuando el Madrid metió el cuarto gol, me subí encima de una silla, tomé aire y con todas las fuerzas que me cabían en el cuerpo que tengo, grité:

— ¡Todos juntos: Tres hurras por Romario!

Lo grité con tanto ímpetu que se me empañaron los cristales de las gafas y no pude ver que todas las caras se volvían hacia mí. Escuché, eso sí, «un silencio atronador». Un silencio sepulcral (Lindo, 1995, p. 28).

—Símil: Recurso muy utilizado en la obra, que sirve para ilustrar una imagen cómica y como elemento hiperbolizante. En la obra se repite el empleo de la expresión «como una catedral» para indicar grandeza:

Al día siguiente todos esperábamos la nota de nuestro examen. Yo me imaginaba a la *sita* Asunción diciendo: «Manolito García Moreno, un 10 como una catedral.» Me imaginaba llegando a mi casa con mi 10 y me imaginaba a mi madre contándoselo a la Luisa: «Mi Manolito ha sacado un 10 como una catedral.» (Lindo, 1994, p. 83).

A veces se encuentran comparaciones hiperbolizadas, para las que se utilizan expresiones del tipo «tan...como», «mejor que», etc.: «Para nosotros, los del Diego de Velázquez, Mostaza canta bastante mejor que Pavarotti. Algún día estará tan gordo como Pavarotti y cantará en los teatros de todo el mundo (mundial) [...]» (Lindo, 2002, p. 45).

—Homonimia y polisemia: Generan ambigüedad y provocan un efecto lúdico, como en el siguiente caso, donde la autora fingió que escribir *hampa* en lugar de *ampa* (para generar dos significados diferentes) es un error ortográfico:

Eso de que en la poesía el Orejones dijera que no le dábamos nuestro voto no fue idea del propio Paquito Medina, sino de la Asociación de Padres y Madres de Alumnos, que dijo que no había que politizar el acto, y a nosotros lo que nos diga el HAMPA va a misa, porque como no sabemos lo que es eso de politizar un acto, pues la verdad es que nos chupa (bastante) un pie (Lindo, 2002, p. 62).

A lo largo de la obra se encuentran numerosos casos de antropónimos que nacen de términos polisémicos, como el nombre de la guardería (El Pimpollo) o el bar (El Tropezón), que resulta divertido: «Nuestros pasos no se encaminaban hacia el Santiago Bernabéu, sino hacia el bar El Tropezón, que es el bar más famoso de mi barrio» (Lindo, 1995, p. 26). Existen otros que surgen de nombres comunes procedentes del ámbito culinario, como *Merluza*, en Capitán Merluza, en sustitución del nombre del famoso superhéroe Capitán América, como se podrá apreciar en el siguiente fragmento:

— ¡Nunca serás el capitán América! ¡Lo único que puedes ser en tu vida es el capitán Merluza! ¡Todo el mundo te conocerá como el capitán Merluza! Es que a su padre todos los del bar El Tropezón le llaman Merluza, no precisamente porque sea pescadero» (Lindo, 1994, p. 41).

—Pleonismo: Se encuentran numerosas combinaciones en las que el sustantivo ya implica el adjetivo, como en «cuerpo corporal», «mundo mundial» o «verdad verdadera», que la autora utilizó para enfatizar y añadir expresividad al texto, como en

esta frase: «Todo el rencor del mundo mundial lo tenía yo en esos momentos» (Lindo, 1994, p. 62).

4.2. Intertextualidad

Un aspecto importante en esta serie es la referencia continua, que aparece en los textos, a otras producciones culturales. Desde una perspectiva lingüística, la intertextualidad se refiere a la relación con otros textos —se utilizan recursos como la citación—, pero aquí se considerará desde una visión más amplia donde entrarían también, por ejemplo, películas, frases hechas, refranes, canciones, etc., que se producen en una determinada cultura y que la autora utilizó bastante a menudo con una intencionalidad comunicativa. Según Bajtín (1975), la relación entre la palabra y sus diversos sentidos e intenciones dentro del lenguaje se explica de la siguiente manera:

Para la conciencia que vive en él, el lenguaje no es un sistema abstracto de formas normativas, sino una opinión plurilingüe concreta acerca del mundo. [...] Cada palabra tiene el aroma del contexto y de los contextos en que ha vivido intensamente su vida desde el punto de vista social; todas las palabras y las formas están pobladas de intenciones (Bajtin, 1975, p. 110).

El receptor debe realizar una identificación y asociación de estos aspectos intertextuales, para lo cual requiere unos conocimientos que generalmente han sido incorporados inconscientemente como parte del acervo cultural y lingüístico y que le ayudarán a interpretarlos. En el siguiente fragmento, puede evidenciarse una relación de intertextualidad:

A nuestro colegio llegaron una chica y un chico y pegaron un cartel que decía: ¡PARTICIPA EN EL TALLER DE CREATIVIDAD CON TUS AMIGOS **FAMA Y CRONOPIO!** EL DOMINGO PRIMER CONCURSO DE ARTE RECICLADO EN EL PARQUE PEDRO SALINAS. ¡EH, CHAVAL, NO TE LO PIERDAS! (Lindo, 1995, p. 40).

Parece que la autora ha querido hacer un guiño a la obra *Historias de cronopios y de famas* (1962), del escritor argentino Julio Cortázar, obra surrealista repleta de sarcasmo e ironía, escrita en un lenguaje sencillo y claro, que se caracteriza por haber sido escrita en base a fragmentos y cuentos cortos. A propósito de dicha alusión, cabe añadir la siguiente definición de Senabre (2015) del concepto de intertextualidad:

La intertextualidad es la inserción deliberada de textos ajenos que lleva a cabo el autor en el texto propio, quizá como homenaje explícito y reconocimiento a quienes le ayudan a forjar su vocación de escritor o como simple broma paródica ante obras de cierta resonancia (Senabre, 2015, p. 220).

A continuación, se muestra otro fragmento, donde el protagonista utiliza una frase muy conocida: «si bebes, no conduzcas», la cual fue pronunciada por el cantante Stevie Wonder con su habla característica, en una campaña de la Dirección General de Tráfico (organismo español de administración vial) del año 1985. Este eslogan se hizo muy popular y todavía se sigue utilizando. Así hizo mención de la famosa cita la autora:

Antes de salir del bar el gracioso de Marcial le dijo a mi padre: —Pues sí que es simpático tu chaval y qué conversación tiene. Dejé que mi padre saliera y me acerqué a él para decirle: —Si bebes, no conduzcas. Me fui corriendo y allí lo dejé, pero pude oír que decía a mis espaldas: —Nos volveremos a ver, chaval, nos volveremos a ver. Y un escalofrío mortal me recorrió todas las partes de mi cuerpo (Lindo, 1998, p. 43).

En *Manolito* se aprecia un lenguaje con abundantes expresiones vulgares que indican contrariedad, («se siente»); frases hechas, («culo veo, culo quiero»); expresiones redundantes, («todas las personas del mundo mundial»); vulgarismos, léxicos y morfosintácticos, («mola mucho, mola un pegote», «la Luisa»); anglicismos con rasgo irónico, («ni el alcalde que se presentara aquí *in person*»); pareados, («cuando no estoy hablando, se me va la olla a Camboya»); en algunos casos, también aparecen expresiones propias del registro culto («en su defecto»), etc. La gran difusión mediática de la obra a través de la radio, la serie de libros, la película e incluso en una serie de televisión, ha hecho que se popularicen muchas de estas expresiones usadas por el protagonista. Así asoció Colomer (2005) el uso de algunas de ellas a la vida cotidiana:

Manolito Gafotas está plagado de citas intertextuales: *Jorobar los mejores momentos Nescafé* nos recuerda el placer tranquilo que el protagonista del anuncio televisivo de café soluble consigue una vez llega a casa y logra mirar el mar a través de la ventana con su taza humeante entre las manos; o bien, el sintagma que a menudo utiliza Manolito —*momentos de gran tensión*— nos recuerda el lenguaje estandarizado con que un presentador de noticias televisivas comenta un conflicto (Colomer, 2005, p. 158).

Las actividades de consumo siguen, a veces, una tendencia temporal y dominante, por lo cual pasan a formar parte de la cultura popular. En los libros de *Manolito* se pueden ver las costumbres consumistas de los españoles, en especial cómo la popularidad de algunos productos pueden influir en el uso de la lengua hablada, al utilizarse el nombre de la marca en lugar de mencionar el verdadero nombre del

producto y al emplearse la jerga publicitaria para definir situaciones, conceptos, características, etc., como en el próximo fragmento:

Me puse a mirar a un Buda Feliz que tenían en el fondo de una pecera. Pobrecillo, tan gordo y tan desnudo sin más compañía que los peces. Es imposible que uno pueda ser un Buda Feliz en esas condiciones. Pensé que la próxima vez que viniéramos a comer al Ching-Chong le traería un muñeco que me regaló mi padre de un llavero de Michelin para sentarlo a su lado. El Buda y Michelin, dos gordos submarinos... [...] (Lindo, 1996, p. 24).

Michelin es un muñeco que en España se conoce con ese mismo nombre, representativo de una marca francesa de neumáticos, aunque su auténtico nombre es *Bibendum*. Es uno de los símbolos publicitarios más famosos del siglo XX. Se lo ha visto durante décadas en revistas, carteles, o sentado en el techo de la cabina de los camiones. En castellano se utiliza la palabra *micHELín*, en el lenguaje coloquial, para referirse a los pliegues de grasa en forma de rollo que se acumulan en el cuerpo, especialmente en la cintura.

Se encuentra también otro caso en la palabra *kleenex*, *klínex* o *clínex* (se pronuncia *clíneks*) procedente de una marca registrada que presenta un uso metonímico en España como pañuelo desechable: la marca comercial (*Kleenex*) por el objeto de la marca (pañuelo):

Menos mal que el pañuelo estaba limpio, porque mi padrino lo utiliza sólo para llevar su inicial bordada en el bolsillo, que la lleva bordada por si se le olvida que Bernabé empieza por B y no por V, y luego, para limpiarse los mocos, tiene un paquete de klinex en el otro bolsillo, porque un moco en una tela tan blanca y en una inicial tan lujosa es algo que la Luisa no permitiría nunca (Lindo, 1999, p. 90).

Puede considerarse, en ambos casos, la intertextualidad desde una perspectiva interna, para lo que Ricardo Senabre (2015) usó el término intratexto para definirla:

Es algo normal y explicable en obras que han sido compuestas en fechas cercanas, aunque acaben plasmadas en cauces diferentes. La cercanía temporal de sentimientos, estímulos y visiones lleva consigo a menudo marcadas afinidades que arrastran consigo, acaso de manera inconsciente, repeticiones expresivas y acuñaciones ya utilizadas. El autor se alimenta entonces de su propia creación e incurre en una especie de autocita (Senabre, 2015, p. 242).

De acuerdo a esta modalidad de intertexto, el autor reelabora o incluye un texto suyo utilizado anteriormente. En el último libro de la serie, titulado *Mejor Manolo*, puede ejemplificar este fenómeno:

Cada vez que escucho por la calle, en la tele o por la radio eso de «el mundo mundial» me dan ganas de decir: «Eh, oiga usted, gracioso, ¿es que no sabe que eso me lo inventé yo?» Mi abuelo Nicolás dice que no me haga mala sangre, que al fin y al cabo eso es una prueba forense de que mis palabras han tenido una gran influencia en la historia de la humanidad terrenal. Y de qué me sirven a mí las pruebas forenses... ¿Me dan dinero? No. ¿Me dan fama planetaria? Para nada, todo el mundo (mundial) ha olvidado quién fue el inventor de una frase tan crucial (Lindo, 2012, pp. 9-10).

5. Conclusiones

En la literatura juvenil española no existe una tradición humorística, y los escritores han optado más por el didactismo y el paternalismo. Caso contrario ocurre con esta serie de obras escritas por Elvira Lindo, donde el humor es el eje central, sin ningún talante didáctico aunque sí con un tono ligero de crítica social.

El humor no solo surge de los personajes, sino también de las situaciones que se describen en las distintas escenas y del lenguaje utilizado. Así, el humor de situación se origina a partir de la presentación de una situación cotidiana que en principio es seria y que, luego de la confluencia de una serie de circunstancias, se convierte en una parodia que demuestra el grado de ridiculez que pueden alcanzar las personas; el humor verbal es el resultado de la utilización de la lengua mediante el empleo de estructuras sintácticas simples y oraciones relativamente breves, características propias del registro de los niños.

La comicidad se utiliza, por un lado, para hacer reír al lector, y por otro, con la intención de criticar el mundo de los adultos, al abundar las expresiones intertextuales y hechos disparatados, en los que se presenta una visión hiperbolizada del mundo de los adultos.

La autora utiliza un lenguaje coloquial, con juegos de palabras y dobles sentidos. Los personajes muestran rasgos muy humanos que son fácilmente reconocibles por los lectores, y el protagonista manifiesta una gran curiosidad hacia el mundo de los mayores e interés por entenderlo. Manolito vive la cotidianeidad como una auténtica aventura con el fin último de divertirse, aunque la mayoría de las veces su conducta se confronte con las normas impuestas por los adultos.

Aunque cada personaje tiene su propio registro, pueden adoptar otros registros lingüísticos. Así, el protagonista mantiene en toda la serie una variable coloquial infantil, aunque a veces incorpora expresiones técnicas y metafóricas que no son propias de dicho estilo, dando un vuelco cómico al discurso. Además, el hecho de que el

protagonista sea un narrador-niño permite a la autora una gran libertad para ofrecer distintos niveles de lectura de la obra que incluye a todas las edades.

Se considera, pues, necesaria, una reflexión respecto al valor que adquieren el humor y la risa en el ámbito educativo, y en esencia, de usar elementos humorísticos que ofrezcan numerosas posibilidades para el aprendizaje de la lengua. En este sentido, el humor verbal acerca al estudiante a la realidad de la lengua hablada, le ayuda a entender determinadas palabras en su complejidad semántica y añade un componente lúdico y motivador, como recurso pedagógico que facilita el proceso de enseñanza-aprendizaje. Además, las estrategias lingüísticas que se utilizan para crear el efecto humorístico van a favorecer el desarrollo de la competencia comunicativa y léxica general entre el alumnado, con un dominio más completo del código lingüístico y de la competencia metalingüística, que le permitirá reflexionar sobre el uso de la propia lengua y la de otros hablantes.

Los recursos léxico-semánticos son una fuente constante de creaciones humorísticas, de la polisemia, de combinaciones sorprendentes e inesperadas de expresiones o la exageración a través de frases hiperbólicas, constituyéndose así como las características más significativas del estilo de la escritora.

Por último, el análisis descriptivo de los distintos procedimientos comunicativos, utilizados para la interpretación humorística en los textos analizados, permite aseverar que el humor lingüístico refuerza el humor situacional; los juegos de palabras, la utilización de figuras retóricas, nombres divertidos, etc., aumentan el gusto por la lectura y sirven a la autora como estrategia comunicativa para mostrar su propia visión del mundo, llevando a cabo una crítica reflexiva sobre la realidad a través de su protagonista.

Referencias Bibliográficas

1. Attardo, S. & Raskin, V. (1991). Script Theory Revis(it)ed: Joke Similarity and Joke Representation Model. *Humor*, 4 (3-4), 293-347. Recuperado de <https://doi.org/10.1515/humr.1991.4.3-4.293>
2. Barros, P. (1994). La connotación contextual en el lenguaje humorístico, *Actas del II Congreso Nacional de ASELE*, Málaga, 255-265. Recuperado de https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/asele/pdf/02/02_0253.pdf

3. Bajtín, M. (1975). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
4. Berger, P. (1999). *La risa redentora; La dimensión cómica de la experiencia humana*. Barcelona: Kairos.
5. Bergson, H. (2011). *La risa. Ensayo sobre el significado de la comicidad*. Buenos Aires: Ediciones Godot.
6. Calvo, B. (2001). El héroe de carabanchel alto. *CLIJ: Cuadernos De Literatura Infantil y Juvenil*, 14 (135), 54-56. Barcelona: Editorial Fontalba S.A. Recuperado de <http://prensahistorica.mcu.es/es/consulta/registro.cmd?id=1007710>
7. Colomer, T. (2005). *Siete llaves para valorar las historias infantiles*. Madrid: Papeles de la Fundación Germán Sánchez Ruipérez.
8. Cortázar, J. (2007). *Historias de cronopios y de famas* Barcelona: Edhasa.
9. De los Reyes, D. (2013). Del humor y la risa en la filosofía griega antigua. *Revista Filosofía*, 24. 24-40. Mérida-Venezuela: Universidad de Los Andes. Recuperado de <http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/filosofia/article/view/4868>
10. Driessen, H. (1999). *Humor, risa y trabajo de campo: apuntes desde la antropología. Una historia cultural del humor*. Madrid: Sequitur.
11. Dueñas, J. & Tabernero, R. (2004). La narrativa juvenil en los últimos veinte años: Entre luces y sombras. *Aspectos didácticos de lengua y literatura*, 13. Zaragoza: Universidad de Zaragoza. 221-294.
12. Fernández, J. (2008). Pedagogía del humor. En Idígoras, A.R. (Ed.), *El valor terapéutico del humor* (pp. 65-92). Bilbao: Desclée de Brouwer.
13. Fernández, J. & Limón, R. (2012). *El arte de envejecer con humor*. Málaga: Aljibe.
14. Freud, S. (1979). *El chiste y su relación con el inconsciente*. Madrid: Alianza.
15. Iglesias Casal, I (2000): Sobre la anatomía de lo cómico: Recursos lingüísticos y extralingüísticos del humor verbal, *Actas de XI Congreso Internacional de ASELE*, Universidad de Zaragoza, 439-449. Recuperado de https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/asele/pdf/11/11_0439.pdf
16. Jáuregui, E. (2008). Universalidad y variabilidad cultural de la risa y el humor. *AIBR: Revista de Antropología Iberoamericana*, 3 (1), 46-63. Recuperado de <http://www.redalyc.org/pdf/623/62330104.pdf>
17. Jáuregui, E. & Fernández, J. (2009). Risa y aprendizaje: el papel del humor en la labor docente. *Revista Interuniversitaria de Formación del Profesorado*, 66, Zaragoza:

- Universidad de Zaragoza. Recuperado de <http://www.redalyc.org/pdf/274/27419066011.pdf>
18. Lindo, E. (1994). *Manolito Gafotas*. Madrid: Alfaguara.
 19. Lindo, E. (1995). *Pobre Manolito*. Madrid: Alfaguara.
 20. Lindo, E. (1996). *¡Cómo Molo!* Madrid: Alfaguara.
 21. Lindo, E. (1997). *Los Trapos Sucios*. Madrid: Alfaguara.
 22. Lindo, E. (1998). *Manolito On The Road*. Madrid: Alfaguara.
 23. Lindo, E. (1999). *Yo Y El Imbécil*. Madrid: Alfaguara.
 24. Lindo, E. (2002). *Manolito Tiene un Secreto*. Madrid: Alfaguara.
 25. Lindo, E. (2012). *Mejor Manolo*. Barcelona: Seix Barral.
 26. Martin, R. (2008). *La psicología del humor: un enfoque integrador*. Madrid: Orión Ediciones.
 27. Moreno, C. (2015). Reírse de uno y/o reírse de otros. La compleja relación (política) entre el humor étnico y la diversidad social. *Versión. Estudios de Comunicación y Política*, 35, marzo-abril, 114-129. Recuperado de <http://version.xoc.uam.mx/>
 28. Rodríguez, F. & Rojas, E. (2018). Risa y risoterapia en el campo de la salud y sus beneficios en algunos contextos: una breve revisión. *Killkana Salud y Bienestar*, 1 (3), 19-22. Recuperado de https://doi.org/10.26871/killcana_salud.v1i3
 29. Ríos, J. (2004). El nuevo costumbrismo de siempre. *Signa: Revista De La Asociación Española De Semiótica*, 13, 301-317. UNED. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-nuevo-costumbrismo-de-siempre-0/>
 30. Ruiz, L. (2012). *La lingüística del humor en español*. Madrid: Arco/Libros.
 31. Santana, B. (2005). La traducción del humor no es cosa de risa: un nuevo estado de la cuestión. *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación Ibérica de Estudios de Traducción e Interpretación*, 834-851. Recuperado de http://www.aieti.eu/wp-content/uploads/AIETI_2_BSL_Traduccion.pdf
 32. Senabre, R. (2015). *El lector desprevenido*. Oviedo: Nobel.
 33. Velázquez, L. (2015). El poder terapéutico de la risa. *Bioethics Update*, 1 (2), 130-142. Recuperado de <https://lostemasdefilosofia.files.wordpress.com/2018/07/el-poder-terapeutico-de-la-risa.pdf>